

*На правах рукописи*



**ШАРИПОВА РОЗАЛИЯ МУГТАСИМОВНА**

**ТАТАРСКАЯ ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА:  
ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ, КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО**

**Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство**

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**диссертации на соискание ученой степени**  
**кандидата искусствоведения**

**Казань-2011**

**Работа выполнена на кафедре теории и истории исполнительского искусства Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова**

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор  
**Бражник Лариса Владимировна**

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор  
**Кондратьев Михаил Григорьевич**

кандидат искусствоведения  
**Нуриева Ирина Муртазовна**

Ведущая организация – **Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова**

Защита состоится «9» декабря 2011 года в 14 часов на заседании Диссертационного совета К 210.027.01 при Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова по адресу: 420015, г. Казань, ул. Большая Красная, 38, Конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова

Автореферат разослан «   » ноября 2011 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения



Федосеева С. Л.

## Общая характеристика работы

**Актуальность исследования.** XX век вошел в историю нашего отечества как время бурных перемен в общественной жизни, смены социальных формаций, активных взлетов и вселенских катастроф в развитии человеческого сознания и бытия. В жизни татар, как и других народов нашего отечества, XX век стал эпохой коренного преобразования во всех сферах жизни. В области культуры эти перемены связаны прежде всего с зарождением и развитием профессионального искусства во всех областях, в том числе и в музыке. Профессионализация национальной музыкальной культуры обусловила появление новых сфер ее существования: нового типа творцов искусства, новых музыкальных жанров, новых социальных условий функционирования этих жанров, таких, в частности, как исполнительские коллективы – хоры, оркестры.

Современная хоровая культура Татарстана представляет собой развитый и многоаспектный компонент общей национальной культуры. В настоящее время в республике существуют профессиональные, учебные и самодеятельные хоровые коллективы, в репертуаре которых имеются произведения мировой хоровой классики, а также хоровые сочинения татарских композиторов и обработки для хора татарских народных песен. Все эти достижения относятся к числу феноменальных явлений в национальной культуре, учитывая сравнительно небольшой срок существования совместного хорового пения у татар. *Актуальность темы* данного исследования обусловлена необходимостью формирования *целостного представления о татарской хоровой музыке XX века* в совокупности всех слагаемых такого многозначного явления, как хоровая культура на национальной основе.

Татарская народная песня, будучи монодийной по природе, остается таковой и в XX веке. Параллельно с ней начинает складываться и развиваться национальная певческая культура иных складов и форм существования. В прямой связи с формированием татарской хоровой культуры находятся проблемы хорового многоголосия в произведениях татарских композиторов, а также вопросы обучения хоровых исполнителей и хормейстеров, воспитания слушательских масс, готовых к восприятию национального многоголосия.

В XX веке сложились определенные тенденции в татарской хоровой музыке. Четко проявилась и общая динамическая линия – от хоровых обработок и создания хоровых миниатюр – к крупным циклическим формам. Более чем 80-летний срок существования татарской хоровой музыки, как и в целом татарской хоровой культуры в XX веке, дает основание судить о ее национальной характерности и специфике.

Накопленный репертуар (хоровое творчество татарских композиторов) и опыт его освоения за названный период предопределяют актуальность и своевременность обращения к обозначенной теме диссертации.

**Степень изученности проблемы.** Татарская музыка – устной традиции и профессиональная – исследована широко и многоаспектно. Изучение татарских народных песен началось еще в дореволюционное время (В. Мошков, А. Риттих, С. Рыбаков) и активно продолжилось в XX веке, особенно в последней трети столетия и в начале XXI века – А. Абдуллин, Р. Исхакова-Вамба, М. Нигмедзянов, З. Сайдашева, Е. Смирнова, Дж. Файзи, Ш. Шарифуллин и др. Народная инструментальная культура татар, в том числе ансамблевая, нашла освещение в работах Г. Макарова, Ш. Монасыпова, В. Яковлева. Творчество татарских композиторов в ракурсах исторического развития, освоения классических жанров и форм, закономерностей музыкального языка стало предметом исследований в работах Ч. Бахтияровой, Я. Гиршмана, В. Дулат-Алеева, Г. Касаткиной, А. Маклыгина, З. Сайдашевой и др. Вопросы теории пентатоники (ангемитоники) как основы звуковысотной организации татарской мелодики рассмотрены в исследованиях Л. Бражник, Я. Гиршмана, Р. Исхаковой-Вамбы, М. Нигмедзянова и др. Оперному, симфоническому, инструментальному, песенному творчеству татарских композиторов посвящены монографии, статьи в научных журналах, диссертационные исследования. О татарской хоровой музыке существуют отдельные статьи и разделы в работах В. Булгакова, Г. Вайды-Сайдашевой, З. Хайруллиной, А. Яковлева.

**Цели исследования:** представить целостную картину развития татарской хоровой культуры XX века в аспектах композиторского творчества и хорового исполнительства.

**Объектом исследования** является хоровое творчество татарских композиторов в соотношений национальных и общеевропейских норм музыкального мышления.

**Предметом исследования** стали хоровые произведения татарских композиторов – изданные и в рукописях<sup>1</sup>. Изучаются жанры хоровых произведений, типы звуковысотной организации музыкальной ткани, разновидности многоголосной фактуры, предлагаются формы работы над освоением хоровых произведений татарских композиторов.

---

<sup>1</sup> Рукописи находятся, в частности, в архиве Союза композиторов Республики Татарстан, в Отделе редких книг и рукописей библиотеки Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова, в личном нотном архиве А. Х. Абдуллина, в архиве Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова, в нотном архиве Государственного ансамбля песни и танца Республики Татарстан и др.

**Методологическая основа.** Интегративный принцип, как основополагающий в данной диссертационной работе, определил совокупность разных методов комплексного исследования заявленной темы.

– *Историко-краеведческий подход* позволил рассмотреть процесс формирования и дальнейшего развития татарской хоровой культуры от начальных опытов ее существования к XXI веку; необходимыми источниками явились труды Г. Кантора, Е. Порфирьевой, З. Хайруллиной и др.

– Проблема соотношения *национальных и общеевропейских компонентов* в музыкальной культуре, ставшей в XX веке на путь профессионального развития, обусловила необходимость изучения трудов Ч. Бахтияровой, Я. Гиршмана, В. Дулат-Алеева, М. Кондратьева, А. Маклыгина, М. Тараканова, Н. Шахназаровой и др.

– Рассмотрение *закономерностей музыкального языка* хоровых произведений татарских композиторов основывается на методах комплексного теоретического анализа, разработанных отечественными исследователями М. Арановским, Б. Асафьевым, Т. Бершадской, М. Таракановым, Ю. Холоповым и др. Для анализа произведений с *модальной и модально-тональной* звуковысотной организацией используются методы, предложенные Ю. Холоповым.

– К числу методологических основ данной работы, связанных с вопросами *хорового исполнительства* относятся положения из трудов по хороведению, созданных отечественными хоровыми дирижерами, в их числе – казанскими дирижерами С. Казачковым, Ю. Карповым, В. Левановым, В. Лукьяновым.

**Научная новизна** исследуемой темы определяется ее актуальностью:

– впервые фактологический материал по заявленной теме собран воедино для создания целостной картины явления;

– прослеживается процесс постепенного развития жанров татарской хоровой музыки;

– дается теоретическое обоснование типов звуковысотной организации в хоровых сочинениях татарских композиторов – модальной (в разновидностях), модально-тональной;

– изучены склады многоголосия татарской хоровой музыки, вплоть до сонорных созвучий;

– выявлены механизмы соотношения национальных компонентов с разными техниками композиции;

– кроме композиторского творчества впервые объектом исследования стали обработки для хора хормейстеров Татарстана;

– рассматриваются вопросы исполнительской интерпретации татарской хоровой музыки.

**Практическая значимость.** Положения диссертации могут быть использованы в курсах «Татарская музыка» (в высших и средних музыкальных учебных заведениях), специальных курсах для дирижеров-хоровиков («Хороведение», «История хоровой музыки»), при изучении персоналий татарских композиторов, в хоровой практике дирижеров-хормейстеров.

**Апробация работы.** Работа была обсуждена на заседании кафедры теории и истории исполнительского искусства и кафедры хорового дирижирования Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова 23 сентября 2011 года и рекомендована к защите. Содержание диссертации отражено в 9 публикациях, а также в докладах на конференциях: всероссийской научно-практической конференции «Музыкальная культура в исламо-христианском контексте». (Казань, 2009); республиканской научно-практической конференции «Хоровое искусство в XXI веке: тенденции и перспективы». (Казань, 2009); XVII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов – 2010». (Москва, 2010); конференции преподавателей ГОУ ВПО «Набережночелнинского государственного педагогического института»: «Современное образование: содержание, формы и результаты». (Набережные Челны, 11 февраля 2011); III Республиканской научно-практической конференции «Родной край: История и современность». (Набережные Челны, 25 февраля 2011 г.).

Положения из диссертации используются автором в работе с хоровым коллективом «Вдохновение» ФГБОУ ВПО «Набережночелнинского института социально-педагогических технологий и ресурсов».

**Структура работы.** Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы и Приложения.

## **Основное содержание работы**

**Глава I – «Формирование и начальный этап развития хорового многоголосия в татарской музыкальной культуре: первые десятилетия XX века».** Раздел I. 1. «Музыкальная культура Казани начала XX века. Первые опыты хорового пения как атрибут татарской городской культуры» основан на источниках по музыкальному краеведению, связанных с освещением музыкальной жизни Казани в XIX – начале XX веков и, прежде всего, хоровой культуры города, – в работах Г. Кантора, А. Маклыгина, Е. Порфирьевой, Е. Карповой, А. Яковлева. Хоровые коллективы существовали в университете, гимназиях, Казанской инородческой учительской семинарии, Родионовском институте

благородных девиц, в реальных училищах, начальных школах. Среди многочисленных церковных хоров выделялся Казанский Архиерейский хор, выступавший и на концертных площадках. С концертами выступали хоры музыкальных школ, Казанского музыкального училища, открывшегося в 1904 году. Регентское отделение этого училища закончили многие представители народов Поволжья-Приуралья, ставшие затем основоположниками своих национальных профессиональных музыкальных культур. В Казани функционировали также многочисленные любительские хоры. Известные казанские музыканты – В. Пасхалов, С. Смоленский, А. Орлов-Соколовский, Р. Гуммерт, И. Морев и другие, многие из которых были выпускниками Петербургской или Московской консерваторий, становились одновременно организаторами музыкального дела, руководителями творческих коллективов и учебных заведений, композиторами, педагогами, хоровыми дирижерами.

Становлению *татарского хорового исполнительства* в первые десятилетия XX века (до событий 1917 года, резко изменивших социальный уклад российского общества) способствовал целый ряд факторов, среди которых следует, прежде всего, выделить наиболее значительные, такие, как распространение в татарской среде прогрессивных идей *джадидизма* – нового религиозного движения внутри ислама, а также расцвет татарского купечества и появление татарской буржуазии, представлявших те слои городского населения, которые готовы были воспринимать и воспринимали культуру, в том числе, музыкальную, русской части Казани. О татарской городской музыкальной жизни пишут: З. Хайруллина, Ш. Монасыпов, З. Сайдашева, Г. Сайфуллина, М. Нигмедзянов, Я. Гиршман, Р. Исхакова-Вамба и др.

Особый орнаментированный стиль татаро-мусульманского пения, ярким выражением которого был жанр протяжных песен – *озын көй*, изначально не подходил для совместного исполнения, поскольку предполагал *индивидуализированную манеру трактовки ведущей мелодической линии с интонационным украшением мотивов и фраз*. И все-таки в татарских деревнях в конце XIX века стала наблюдаться практика одновременного исполнения мелодий несколькими поющими – отдельно девушками, парнями, рекрутами. Это было *унисонное исполнение* тех жанров традиционной татарской песни, для которых мелизматика была менее характерна. Если для сольного исполнения песен было характерно пение вполголоса, как бы в «усы» (по выражению выдающегося татарского поэта Г. Тукая), то совместное пение обуславливало уже иной характер звучания – более открытый, насыщенный. (Об этом можно судить по существующим и в наше время самостоятельным хоровым коллективам – небольшим хорам, ансамблям – как городским, так и сельским. В таких

коллективах любители татарской песни, как правило, люди старшего возраста, с большим удовольствием поют в унисон знакомые мелодии – народные, самодетельных композиторов). В целом, богатая, развитая песенная культура татар была связана с общей музыкально-певческой одаренностью народа. Возникновение новых песенных жанров, способов исполнения свидетельствовало об открытости этой культуры, несмотря на наличие социально-религиозных рамок.

Носителями новых веяний в татарском обществе стали, прежде всего, шакирды – учащиеся джадидистских «новометодных» медресе (школ при мечетях). В сущности, *шакирды были первыми* в среде татарского городского населения, кто *запел совместно для себя и для слушающих*.

Первый татарский литературно-музыкальный вечер состоялся в октябре 1907 года в зале Купеческого собрания. В программе значилось *выступление хора*, игра на кубызе. В газете «Казан мөхбире» («Казанский вестник») была опубликована и рецензия на этот концерт, где было сказано, что *хор исполнил народную песню «Тафтиляу»*, с воодушевлением воспринятую публикой. В одном концертном выступлении могли звучать как женский, так и мужские хоры, притом не только шакирдов. Весьма важным событием в развитии татарской городской музыкальной культуры стал выпуск в 1914 году грампластинок на татарском языке, на которых наряду с песнями певцов К. Мутыги и Ф. Латыпова были записаны семь песен *в исполнении хора*. С 1915 года в татарских газетах стали появляться сообщения о музыкальной деятельности (сначала в Уфе, затем в Казани) одного из первых татарских музыкантов-профессионалов – Султана Габяши. В Казани Габяши осуществлял *руководство различными хоровыми коллективами*. В 1917 году в татарских газетах публиковались заметки, отражавшие бурные события того времени. В частности, газета «Аваз» («Голос») сообщала о Всероссийском мусульманском военном съезде, на котором читались отрывки из Корана, а затем *молодежь пела хором народные песни*.

Обобщая сведения о начальных опытах хорового пения татар, следует отметить, что весь обозначенный период – 1905 – 1917-е годы – прошел под знаком осознания первыми деятелями татарской профессиональной культуры возможности *новой жизни татарских народных песен в условиях их коллективного исполнения*. Татарская мелодика получила обновленный виток своего существования наряду с самобытными, охраняемыми монодийными традициями сольного пения.

В разделе **I.2. «Татарские хоровые коллективы в послеоктябрьский период (1917 – 1930-е гг.)»** приведены сведения об организации самодетельных татарских хоров в разных клубах Казани. В репертуаре хоров были революционные песни, разучивавшиеся на



татарском языке, сочинялись новые слова к распространенным татарским мелодиям. Участниками таких коллективов являлись, прежде всего, рабочие; хористы пели по слуху, в унисон.

В Казанском музыкальном училище, в 20-е годы несколько раз менявшем свой статус, С. Габяши ведет хоровое пение и теорию музыки, организует в нем татарский хор, часто выступающий на концертных площадках города. По существу, этот хор становится *первым татарским профессиональным хоровым коллективом смешанного типа*, несмотря на свой ученический статус. Для этого и других хоровых коллективов Габяши пишет первые самостоятельные хоровые произведения, а также хоровые обработки народных песен, предназначенные для многоголосного, уже не унисонного исполнения.

После 1917 года продолжилась творческая деятельность и младшего современника С. Габяши – С. Сайдашева. Значительное место в его музыке, созданной к спектаклям Татарского драматического театра занимали и хоровые эпизоды. В глазах татарской общественности и С. Габяши, и С. Сайдашев явились первыми создателями *татарских музыкальных произведений, в том числе хоровых*.

Раздел **1.3. «Хоровое творчество С. Габяши и С. Сайдашева»** посвящен рассмотрению стиливых закономерностей хорового творчества С. Габяши и С. Сайдашева – композиторов, стоявших у истоков татарской профессиональной музыки, и первых авторов произведений для хора.

С. Габяши и С. Сайдашев по-своему осознавали свой собственный путь, и тот, по которому каждый из них представлял себе развитие татарской профессиональной музыки в будущем. О самостоятельности творческих поисков С. Габяши и С. Сайдашева свидетельствует музыкальный язык их произведений в совокупности всех слагаемых – мелодии, гармонии, метроритмики, фактуры, формы.

В 1910 – 1920-х годах С. Габяши собирает сборник народных песен «Милли моцнар. Төрөк-татар кэйләре» («Национальные мелодии. Тюркско-татарские песни»). Некоторые мелодии из этого сборника были обработаны Габяши для хора и стали первыми образцами *хорового многоголосия в татарской музыке*. Они дают представление о поисках Габяши тех норм музыкального языка, которые могли бы восприниматься как национальное многоголосие. В хоровых обработках Габяши избирает прием звучания народной мелодии у солирующего голоса на фоне хорового многоголосия, полностью совпадающего с фортепианной партией. В сопровождающих голосах сохраняется почти тот же звуковой состав, что и в мелодической линии, благодаря чему образуется единая модальная звуковысотная организация. Роль гармонии сводится к тембровой окраске мелодики, то

есть проявляются фонические свойства гармонического пласта. Структура гармонических созвучий чаще всего нетерцовая – квинтовая, квартовая.

В отличие от С. Габяши, С. Сайдашев лишь изредка обращался к фольклорным источникам, считая, что для нового искусства, каковым был татарский театр в 1920-е годы, нужна и новая музыка. В музыкальном мышлении композитора возник ладотональный синтез, при котором два важнейших компонента – национально обусловленная мелодика и заимствованная из опыта мировой классики гармония и музыкальная форма – оказались органично объединенными в неразрывное целое, образовав модально-тональную систему. Ладово окрашенная мелодика и тонально-функциональная гармония произведений Сайдашева с самого начала не воспринимались как нечто противоречащее друг другу и приветствовались и опытными музыкантами, и простыми слушателями. По тональным законам строилось не только инструментальное сопровождение, но и хоровое многоголосие. Для театральных спектаклей Сайдашев написал много музыки. Практически для каждой постановки предусматривалось хоровое пение. Это были отдельно звучащие хоры или песни с сольным запевом и хоровым припевом. Примерами таких сольно-хоровых песен являются многочисленные эпизоды из разных спектаклей. В сольно-хоровых песнях хору принадлежит уже не просто «аккомпанирующая» функция. Очень часто хоровое многоголосие выстроено с пониманием тесситурных возможностей каждого тембра, с использованием приемов тембровой переключки голосов в фактуре разного склада – гармонического или мелодизированного.

Хоровое творчество Габяши и Сайдашева явилось основой для дальнейшего развития татарской хоровой музыки.

**Глава II – «Развитие татарской хоровой музыки: конец 1930-х – 1960-е годы».** В разделе **II.1. «Первые профессиональные хоровые коллективы»** основное внимание уделено Государственному ансамблю песни и пляски ТАССР (впоследствии Государственный ансамбль песни и танца Республики Татарстан), для которого в 30 – 60-е годы активно создавались хоровые произведения. С Ансамблем песни и пляски плодотворно сотрудничали – М. Музафаров, А. Ключарев, Дж. Файзи, З. Хабибуллин и другие татарские композиторы. Они явились создателями основного репертуара Ансамбля – многочисленных и разнообразных обработок татарских (по преимуществу) народных песен, а также собственных хоровых миниатюр с патриотической, а также лирической и шуточной тематикой. До того времени, когда в Ансамбль стали приходиться работать профессионально обученные хоровые исполнители, нередко возникали трудности, связанные с освоением многоголосной хоровой фактуры. (Даже разучив свои хоровые партии, молодые певцы терялись на

первых репетициях и переходили на унисонное пение ведущего мелодического голоса). В настоящее время в Ансамбле работают хормейстеры, певцы, хорошо понимающие особенности татарского мелоса в его хоровом оформлении. Концертные выступления Ансамбля всегда привлекали и привлекают внимание слушателей и любителей этого искусства. С годами Ансамбль совершенствовал свое исполнительское умение, радовал эффектными и разнообразными костюмами (всегда обусловленными тем или иным этническим колоритом), сценическими решениями. Со временем менялась и разрасталась инструментальная группа Ансамбля: от двух баянов до смешанного состава (с участием струнных, духовых инструментов). Государственный ансамбль песни и танца Республики Татарстан остается важной составной частью музыкальной, в том числе хоровой культуры татарского народа.

В разделе **II. 2. «Хоровые обработки татарских народных песен в репертуаре Государственного ансамбля песни и танца Республики Татарстан»** выявляются закономерности музыкального языка и разновидности хоровой фактуры в обработках татарских народных песен, сделанных композиторами старшего поколения – А. Ключаревым, М. Музафаровым, З. Хабибуллиным, Дж. Файзи и другими.

Композитор А. С. Ключарев был и выдающимся татарским этномузыкологом, собирателем и публикатором народных песен не только татар Поволжья, но и других регионов страны. Один из первых сборников татарских народных песен принадлежит Ключареву. Народные мелодии для хоровых обработок он отбирал из этого сборника, а также других источников. Хоровые обработки, выполненные Ключаревым, продолжают развивать тот подход к этому жанру, который сложился в хоровом творчестве Габяши. С целью сохранения подлинности звучания народной мелодии (особенно в жанре озын кёй) Ключарев часто поручает эту мелодию женскому голосу соло с дальнейшим или одновременным звучанием хора. Нередко обработки народной мелодики выходят за привычные рамки куплетной песни, возникают своеобразные хоровые сценки-действия на тему музыкально-поэтического образа. Порою Ключарев называет свои хоровые произведения *фантазией* на татарские народные песни.

Как и А. Ключарев, М. Музафаров был носителем и прекрасным знатоком татарского музыкального фольклора. Это помогало ему в выборе тех или иных средств музыкального языка, а также приемов хоровой фактуры, способствующих при создании обработок раскрытию и развитию музыкально-поэтического образа народных песен. Среди обработок татарских народных песен, выполненных З. Хабибуллиным, прежде всего следует назвать хоровой вариант классической народной мелодии «Туган

тел» («Родной язык»), исполняемой со словами Г. Тукая. Композитор придал этой мелодии гимнический характер, поручив ее звучание четырехшестиголосному смешанному хору a cappella.

За многие годы у Ансамбля сложился богатый репертуарный багаж, куда вошли классические образцы хоровых обработок как постоянно востребованного жанра. Вместе с тем, этот багаж постоянно пополнялся и обновлялся. А. Абдуллин, будучи хоровым дирижером, хорошо знал возможности разных тембровых составов (мужского, женского, смешанного хоров, детского хора), как выразительные, так и технические. Не мог А. Абдуллин обойти своим вниманием хорового дирижера и мелодии многих известных песен татарских композиторов, перекладывая их для хорового исполнения. Примером тому служат хоровые варианты песен Р. Яхина «Жырларым» («Песни мои») и «Сорнай моңы» («Звуки сурная»).

В 70-е годы большое количество хоровых обработок сделал композитор Р. Губайдуллин. Обработки Губайдуллина выполнены в стилистике композиторов старшего поколения. Благодаря творчеству Р. Губайдуллина значительно расширилось количество татарских классических народных мелодий, получивших новое звучание в хоровом «обрамлении».

Несмотря на творческую индивидуальность каждого из композиторов, сотрудничавших с Ансамблем песни и танца РТ, в татарской хоровой музыке 1930 – 1950-х годов (в определенной степени и в последующие два десятилетия) складывался и существовал общий хоровой стиль обработок народных мелодий, что подтверждается многочисленными примерами из творчества названных композиторов.

В разделе **II. 3. «Оперные хоры Н. Жиганова: музыкальный язык, драматургическая роль»** рассматриваются музыкальные средства и драматургическая роль хоровых сцен в трех разножанровых операх классика татарской музыки Н. Г. Жиганова – «Качкын» («Беглец»), «Алтынчэч» («Золотоволосая»), «Джалиль». Оперно-хоровое творчество Жиганова – это особое явление в развитии татарской хоровой культуры, которая приобрела в сочинениях композитора ранее не свойственные ей жанры и средства выражения.

Оперные хоры Жиганова, как и другие страницы его творчества, принадлежат к типу модально-тональной организации, где мелодика носит ярко выраженный национальный характер, а гармония подчинена тональной логике. Прослеживается определенная преемственная линия от музыкальных драм и комедий с музыкой С. Сайдашева. Разумеется, оперные хоры Жиганова значительно сложнее хоров С. Сайдашева к спектаклям драматического театра, что обусловлено законами и требованиями оперного жанра. Хоры в операх Жиганова призваны выполнять более важную

драматургическую функцию. В операх Жиганова можно проследить своего рода *хоровую драматургию*, напрямую связанную с общей драматургической линией произведения. Хор зачастую выступает в опере как активный участник действия. Многие хоровые сцены опер Жиганова построены по типу диалогов – хора с действующими лицами либо между группами хора. Обязательны для опер Жиганова и заключительные хоры-славления. Обращение композитора к разным фактурным складам (унисоны – для воссоздания коллективного исполнения мелодии, полифонизированный склад, гармонический) всегда обусловлено той или иной сценической ситуацией, то есть определенными художественными задачами. Жиганов вывел татарскую хоровую музыку за пределы малых форм. Оперные хоры Жиганова продемонстрировали возможность создания на основе национального мелоса развернутых, драматургически значимых хоровых сцен. От оперных хоров Жиганова в татарской музыке образовалась новая линия, характеризующаяся обращением к иной жанровой сфере, – к кантатам, ораториям и другим хоровым жанрам крупных форм, создававшимся уже композиторами других поколений.

**Глава III – «Традиции и новации в татарской хоровой музыке последней трети XX века».** В разделе **III. 1. «Общая характеристика хоровой культуры Татарстана»** дается краткая характеристика хоровой культуры Татарстана в последние три десятилетия XX века. Существенный вклад в развитие хоровой культуры вносят хоры музыкальных учебных заведений Казани, которые служат для целого ряда татарских композиторов своего рода «опытной базой» в поисках новых средств хорового письма. Первым в ряду таких хоров стал хор Казанской консерватории, бессменным руководителем которого на протяжении многих десятилетий был профессор С. А. Казачков. Учебный хор Казанской консерватории явился первым исполнителем целого ряда хоровых сочинений композиторов Татарстана. Наряду с хоровыми коллективами музыкальных учебных заведений в Казани функционируют хоры и других ВУЗов. Хоровая культура развивается не только в Казани, но и других городах республики.

Раздел **III. 2. «Обработки народных песен для хора»** посвящен остающемуся в последней трети XX века весьма востребованному жанру – хоровым обработкам татарских народных песен, что нашло отражение в подразделах **III. 2. 1. – «Творчество композиторов»** и **III. 2. 2. «Творческие опыты хормейстеров».**

Хоровые обработки создают татарские композиторы разных поколений, обладающие своими предпочтениями в жанровой палитре и в средствах музыкального языка. Все это находит выражение и в обработках для хора татарских мелодий – как народных, так и композиторских. Хормейстеры создают хоровые обработки, следуя сложившимся традициям

и с расчетом на исполнительские возможности своих хоровых коллективов, как правило, самодельных или учебных. Композиторы и хормейстеры в поисках народных мелодий обращаются к разным жанрам и пластам татарского фольклора – не только татар Поволжья, но и крымских татар, румынских татар, а также фольклору других народов. В композиторских обработках усложняется гармонический язык, хоровая фактура, но, как правило, остаются неизменными и узнаваемыми народные мелодии. Среди сделанных Р. Яхиным хоровых обработок следует, прежде всего, назвать прекрасное изложение для смешанного хора а cappella классической татарской мелодии «Тафтиляу». Это тип хорового многоголосия с постепенным подключением голосов вплоть до восьми, в котором равноправными оказываются все участники хора. Известная мелодия песни передается от одного тембра к другому (с ведущей ролью сопрано). Нередко обработки формируются в циклы. Таков, например, цикл «Пять татарских народных песен в обработке для смешанного хора а cappella» Р. Белялова. Известные татарские мелодии звучат в характерном для композитора эстрадно-джазовом, блюзовом стиле. «Башкирский триптих» Р. Зарипова – это, по существу, целостное хоровое произведение на темы башкирских народных песен. Новые приемы выразительности нередко выполняют программную функцию, подчеркивая различные нюансы текста.

Раздел **III. 3. «Кантатно-ораториальные жанры»**. Это значительная и разнообразная область хорового творчества татарских композиторов, развивавшаяся во второй половине XX века в русле современных отечественных традиций названных жанров. Кантаты татарских композиторов являются циклическими произведениями для солистов, хора и оркестра. В татарской музыке получили распространение кантаты и как жанр торжественной песни. Циклические кантаты имеют много общего с жанром оратории. Кантаты и оратории татарских композиторов более всего связаны с патриотической, героической, праздничной тематикой, воплощаемой в торжественных звучаниях хора, солистов, симфонического оркестра. В кантатах и ораториях татарских композиторов прослеживается определенная линия преемственности, идущая от оперных хоров Н. Жиганова (особенно хоров из оперы «Джалиль»). Это проявляется в общей стилистике музыкального языка, в котором нет прямых связей с жанрами народных песен, в общих приемах построения эпизодов. К кантатно-ораториальным жанрам примыкают и другие многочастные произведения, которые композиторы называют хоровыми циклами, поэмами. В 1970 – 1980-х годах Б. Мулюков создает несколько сочинений в кантатно-ораториальных жанрах, в том числе кантату «Татарстан», оратории «Казань», «Тукай». Композитор весьма продуманно относится к выбору средств хорового письма. Каждый хоровой тембр и прием

исполнения выполняет определенную смысловую нагрузку. Хор в его произведениях выступает не только в роли комментатора событий, но и как выразитель основной идеи произведения.

Первая татарская оратория для солистов, хора, оркестра и чтеца «Кеше» («Человек») принадлежит перу М. Яруллина. Этот жанр потребовал от композитора выстроенности формы и сюжетной линии, владения целым рядом приемов, предназначенных для объединения частей в целостную композицию. В самом расположении частей с наличием разных образов выстраивается контрастная драматургия, отражающая замысел произведения, который можно трактовать как человек в окружающем его мире. Каждая часть служит, по замыслу автора, раскрытию одной из сторон многогранного основного образа. Хоровая партия выступает в произведении в роли носителя основного тематизма, выполняя также важную функцию формообразования. Один из первых в татарской музыке М. Яруллин обращается к использованию *приемов и форм полифонической техники на основе национального мелодизма*. Для М. Яруллина при сочинении произведения крупной формы было очень важным решить задачу создания непрерывного процесса, раздвигающего привычные рамки небольших однотональных построений.

К числу циклических форм, создававшихся татарскими композиторами в 1980-е – 1990-е годы, относится хоровой цикл «Кыш күренешләре» («Зимние пейзажи») Л. Хайрутдиновой в 4-х частях, предназначенный для смешанного хора а cappella. Сохраняя по преимуществу, пентатонную основу ведущей мелодической линии, композитор избирает единый тип нетерцовых вертикалей – квинтовых и квартовых: от двузвучий до многозвучных, преобладают шестизвучные аккорды. Это *пентаккорды и пентгармония* (известные в татарской музыке еще со времен поисков С. Габяши), соответствующие звуковому составу пентатоники. В цикле используются также такие приемы сонорной гармонии, как утолщенные линии, кластеры. Кроме того, в соответствии с замыслом композитора, в IV части может быть применена и техника алеаторики.

В сопоставлении проанализированных в данном разделе диссертации произведений явно прослеживается динамика музыкального мышления татарских композиторов. Стремясь сохранить национальную узнаваемость музыкального языка, композиторы разных поколений, работавшие в 1970 – 1990-е годы в хоровых жанрах, использовали новые для татарской хоровой музыки приемы композиторской техники, находя наиболее органичные способы их соотношения с национальным мелосом.

Раздел **III. 4. «Поиски новой стилистики в татарской хоровой музыке»** является закономерным продолжением предыдущих разделов.

Многие хоровые опусы татарских композиторов, созданные в 1980 – 1990-е годы, обладают рядом общих отличительных признаков. К ним относятся, прежде всего, тематика и соответствующие средства выразительности, связанные с обращением к теме многовековых связей татар с арабским Востоком через мусульманскую религию. Таково хоровое произведение «О, дети Адама» М. Шамсутдиновой, относящееся к этому новому течению в татарской музыке. Композитор обозначает жанр своего произведения, как легенду, предназначая ее для смешанного хора, солистов и инструментального ансамбля в составе: альт, флейта, малый барабан. В данном сочинении усматриваются определенные признаки кантатно-ораториальных жанров, а также духовных концертов. Текст произведения частично заимствован из Корана и Торы. Вплетение в повествование текстов из священных книг определило стилистику музыкального языка, в котором наряду с элементами татарской песенности Шамсутдинова обращается к интонационной ладовой основе и интонационности. Наличие в мелодии полутоновых и полуторатоновых (с увеличенными секундами) соотношений ступеней позволяет отнести звуковысотную основу к типу гемитонных и гемиольных ладов.

Хор Р. Зарипова «Ахират көне» («День светопреставления») – это воспроизведение *сольного обращения к Всевышнему в хоровом звучании*. В основе хора – типовой напев (бытует также на слова байта «Сак-Сок»). Композитор использует привычную для татарской хоровой музыки схему – известная мелодия звучит в партии солирующего голоса (в данном случае у сопрано) на фоне смешанного хора. Развитие построено на чередовании – гемитонной и ангемитонной мотивики. Сочетание таких ладовых компонентов весьма характерно для коранических речитаций татар-мусульман. Зарипов применяет здесь арузный метроритм с сохранением стилистики байтов. Прием полипластовости фактуры подчеркнут самостоятельными текстами у сопрано и теноров. В каждом новом куплете композитор все более разрабатывает *полимелодическую* фактуру хора, видоизменяя и усложняя интонационно-ладовую организацию.

Хоровое произведение «Ходай каршында без сынаулы» («Перед Господом мы в ответе») Р. Калимуллина создано в подражание *мунаджатам* – духовному жанру мусульманской религии – так, как они поются в народе, но в новой – *многоголосной* интерпретации. В этой миниатюре также наблюдается типичный для жанра *синтез религиозных и народно-песенных интонационно-ритмических попевок*.

В хоре «Казанны сагынганда» («Поэма о Казани») Р. Калимуллина – развитие построено по принципу постепенного перехода, смены разновидностей звуковысотной организации: *ангемитоника – гемиолика – гемитоника* (в разном порядке последования). При этом композитор не



закрепляет за тем или иным видом звуковысотной организации какой-либо определенный поэтический образ. Заканчивается это хоровое произведение в стилистике раннего этапа развития татарской хоровой музыки (как бы в «переключке» с С. Габяши): красивая мелодия в характере татарских народных напевов звучит на фоне хоровых аккордов терцового строения. Нет сомнений, что Калимуллин провел эту музыкальную параллель вполне осознанно.

Наряду с увлечением «восточной» темой и интонационностью в творчестве татарских композиторов конца XX века явно проступает тенденция к сохранению первооснов национального мелоса, его истокам. К произведениям такого типа относятся «Брачные танцы гусей» М. Шамсутдиновой. Жанр своего произведения композитор определяет как музыкально-хореографическую картину для женского хора, кубыза и балета. Это сценическое произведение, где хор и кубыз выполняют функцию сопровождения к балетной сцене. Название произведения конкретизирует его сюжетную программу, задуманную как зарисовку сельского быта. М. Шамсутдинова сочинила это произведение в *технике минимализма*. Воспроизведение звуков, слышимых человеком в природе, воплощено средствами хорового пения.

Количество созданных Ш. Шарифуллиным хоровых сочинений, разнообразие и новизна их жанров, новизна приемов выразительности позволяют судить о его хоровом творчестве как особом явлении в татарской музыкальной культуре последней трети XX века, чему посвящен раздел **Ш. 5. «Хоровое творчество Ш. Шарифуллина»**. Шарифуллину принадлежат такие произведения, как *хоровые концерты* «Мунаджаты» и «Авыл койлэре» («Деревенские напевы»), оратория-балет «Песнь о цветке», кантаты «Туган якта» («В родном краю»), «Татар туге жырлары» («Песни татарской свадьбы») и многие другие.

Ш. Шарифуллин стал первым композитором, заинтересовавшимся возможностью создать многочастное хоровое произведение на основе мунаджатов. Перед композитором стояла весьма непростая задача – найти такие средства хорового многоголосия, которые не воспринимались бы как нечто чужеродное для воссоздания стилистики индивидуализированного чтения нараспев. Мелодии «Мунаджатов» выдержаны в характере старинных книжных песнопений. Модальная гармония в данном произведении представляет собой особую ее разновидность – пентгармонию с аккордикой ладового свойства – пентаккордами разной структуры. В «Мунаджатах» Шарифуллин обращается и к *разным техникам композиции XX века*. В частности, со всей очевидностью проявляется увлеченность композитора сонорными эффектами – количество одновременно звучащих голосов в V части достигает двенадцатиголосия и двенадцатизвучия. В

хоровом концерте Ш. Шарифуллина ритмическая организация музыкальной ткани складывается под влиянием арузной метроритмической формульности, то есть формул книжного пения. Но даже там, где размер обозначен как 4/4, ритмический рисунок выстраивается асимметрично благодаря синкопам, триолям и мелким длительностям. В концерте композитор использует и один из приемов алеаторики. Нужно отметить также равнозначную функцию всех составляющих тембров, без наделения на протяжении всего концерта какого-либо только одного голоса солирующей функцией. Благодаря такому *равноправию голосов* композитор создает и необходимые тембровые контрасты между частями. Впервые хоровой концерт «Мунаджаты» был исполнен с огромным успехом в 1975 году хором студентов Казанской государственной консерватории под управлением профессора С. А. Казачкова. В другом хоровом концерте Ш. Шарифуллина – «Авыл кёйлэре» («Деревенские напевы») очевидно воздействие традиций, идущих от сольно-хоровых обработок народных песен, сделанных татарскими композиторами старшего поколения. Это многочастное цельное произведение, подчиненное единому замыслу, что проявилось во многом за счет избранных средств музыкального языка. Прежде всего, это темброво-изобразительная функция хорового многоголосия, построенного на гармонии ладового свойства, полностью созвучной ангемитонной мелодике. К хоровым произведениям крупной формы можно отнести, как определяет жанр сам автор – Ш. Шарифуллин, *фантазию-попурри* на темы песен Салиха Сайдашева для солистов, хора и органа «Сәйдәш елгасы» («Река Сайдаша»), созданную в 2000 году. Сочинение было написано к 100-летию выдающегося татарского композитора; исполнено на открытии международного фестиваля «Европа-Азия – 2000». В основе произведения – известные и любимые татарским народом мелодии Сайдашева. Шарифуллин создал, по существу, свою транскрипцию сайдашевских мелодий, объединив их в целостный комплекс.

В хоровом творчестве Ш. Шарифуллина наряду с произведениями крупных форм есть и целый ряд традиционных для татарской хоровой культуры обработок народных песен, а также хоров а саррелла, созданных на основе мелодий тюркских народов. Эти произведения – новое явление в татарской музыке: народная мелодия не «обрабатывается», а выступает, скорее, в качестве тематического материала. В таких обработках Шарифуллин обращается к средствам инструментальной трактовки хоровых тембров, призванных воплотить звучание инструментария, сопровождающего пение. В целом новизна замыслов, средств музыкального языка, приемов композиции сделали хоровые произведения Ш. Шарифуллина особым явлением в татарской хоровой и, шире, всей музыкальной культуре.

В настоящее время татарская хоровая культура продолжает интенсивно развиваться. Этому способствует проводимая, начиная с 1997 года, Казанская хоровая ассамблея, организатором которой выступила Казанская государственная консерватория (академия) имени Н. Г. Жиганова, а также создание в 2007 году Государственного камерного хора Республики Татарстан. За несколько лет своей работы этот хор заявил о себе как яркий творческий коллектив, чья деятельность связана прежде всего с татарской хоровой музыкой. Существование этого коллектива является большим стимулом для дальнейшего развития хорового творчества татарских композиторов.

В **Заключении** работы обобщены основные положения и выводы диссертационного исследования.

За прошедшее столетие сформировалась и получила активное развитие татарская хоровая культура, что выразилось в создании татарскими композиторами большого количества произведений для хора, а также функционировании целого ряда творческих коллективов – профессиональных, учебных, самодеятельных хоров.

За относительно короткий исторический срок татарская хоровая культура накопила уникальный опыт – от совместного – унисонного исполнения татарских мелодий к сонорному многоголосию современных композиторских опусов.

Хоровое творчество композиторов С. Габяши и С. Сайдашева, стоявших у истоков татарской хоровой культуры, предопределило пути развития татарской хоровой музыки во второй половине XX века. С. Габяши был первым татарским композитором, создавшим тип хоровой миниатюры, представляющей собой обработку народной мелодии, которая в своем первоизданном виде поручалась солирующему голосу на фоне хорового многоголосия. При этом звуковысотная организация хоровых голосов соответствовала пентатонному ладу мелодии, что создавало разновидность общей модальной системы. Хоровые миниатюры – обработки народных песен стали излюбленным жанром творчества композиторов, сотрудничавших с Государственным ансамблем песни и танца Республики Татарстан – А. Ключарева, Дж. Файзи, З. Хабибуллина и других.

С. Сайдашев сочинял хоровые миниатюры в модально-тональной системе – с пентатонной мелодикой (верхним голосом хоровой фактуры) и многоголосием, организованным по принципу тонально-функциональной гармонии. От хоров Сайдашева, являющихся, большей частью составными номерами драматических спектаклей, протянулись прямые связи к оперным хорам Н. Жиганова с их важной ролью в общей драматургии опер.

Оперные хоры Н. Жиганова, в свою очередь, создали основу для появления в татарской хоровой музыке циклических музыкальных форм –

разновидностей кантатно-ораториальных жанров с освоением новых типов фактуры, в том числе, полифонических форм и приемов развития в первой татарской оратории «Кеше» М. Яруллина. С учетом сохранения национальной интонационно-мелодической специфики это был дальнейший шаг в развитии татарской хоровой музыки.

Для последней трети XX – начала XXI веков характерны жанровые и стилевые искания в татарской хоровой музыке. С одной стороны, это проявляется в проникновении в хоровую культуру тематики и элементов музыкального языка, связанных с арабским миром и исламом. С другой стороны, усиливается тенденция обращения к татарским народно-песенным истокам.

Особый интерес в этом плане представляют собой хоровые произведения – хоровые концерты и миниатюры Ш. Шарифуллина как целый пласт в татарской хоровой культуре последней трети XX века. Композитор находит средства органичной связи старинных жанров татарского фольклора с новыми техниками композиции XX века, в том числе сонорикой.

Будучи открытым новациям современного музыкального языка, хоровое творчество татарских композиторов сохраняет национальный колорит и узнаваемость звучания и в настоящее время.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:  
Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК**

1. Татарская хоровая культура в 1917–1930-е гг. // Регионология. Саранск, 2009, № 4 (69). – С. 257 – 260. (0,25 п. л.).

2. Хоровое творчество С. Габяши и С. Сайдашева // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2010, № 1 (6). – С. 160 – 163. (0,25 п. л.).

3. Кантатно-ораториальное творчество татарских композиторов (60 – 80-е годы XX века) // Вестник Костромского государственного университета. Кострома, 2011. № 2. (0,68 п. л.).

**Публикации в других изданиях**

4. Формирование музыкального исполнительства в татарских театрах Казани // Основные направления совершенствования профессиональных качеств преподавателя в условиях реализации национального проекта «образование»: Материалы научно-практической конференции преподавателей Набережночелнинского филиала Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета и

Набережночелнинского педагогического колледжа. Январь 2007 года. Набережные Челны, 2007. С. 175 – 178. (0, 25 п. л.).

5. «Мунаджаты» Ш. Шарифуллина – духовный концерт в татарской музыке // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте: Материалы всероссийской научно-практической конференции. 17 – 18 ноября 2009 года. Казань, 2009. С. 83 – 90. (0,5 п. л.).

6. Преимущество традиций Казанской хоровой школы (Из опыта работы с самодеятельным хоровым коллективом) // Хоровое искусство в XXI веке: Тенденции и перспективы: Материалы научно-практической конференции. Казань, 3 – 4 декабря 2009 года. Казань, 2011. С. 39 – 47. (0,5 п. л.).

7. Музыкальная культура Казани начала XX века. Первые опыты хорового пения как атрибут татарской городской культуры: Материалы XVII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов», 12 – 15 апреля 2010 года. Москва, 2010. CD опт. диск. (0,5 п. л.).

8. Хоровые коллективы Татарстана: история, современность, перспективы // Современное образование: содержание, формы и результаты: Материалы конференции преподавателей ГОУ ВПО «НГПИ», 11 февраля 2011 года. Набережные Челны, 2011. – С. 134 – 142. CD опт. диск. (0,56 п. л.).

9. Оперные хоры Н. Жиганова: музыкальный язык, драматургическая роль // Родной край: История и современность: Материалы III Республиканской научно-практической конференции, 25 февраля 2011 года. Набережные Челны, 2011. – С. 42 – 48. (0,43 п. л.).

Усл.печ.л. 1,3. Тираж 130 экз.  
Подписано в печать 01.11.2011. Заказ № 44.

Автореферат отпечатан в ФГБОУ ВПО  
«Набережночелнинский институт социально-педагогических технологий и ресурсов»

423806, ул. Низаметдинова, 28, г. Набережные Челны, РТ